



Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte

José Luis Calvo Carilla
Universidad de Zaragoza
Departamento de Filología Española
Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, núm. 12
50009 Zaragoza
jlucalvo@unizar.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 21-36]

LA RECEPCIÓN DE QUEVEDO DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS VEINTE

Quevedo llegará a ser una de las referencias más influyentes de los escritores de los años veinte, especialmente en el tracto temporal que media entre el tricentenario de la muerte de Góngora y la Guerra Civil. Los ejemplos se multiplican, desde el autor moral y «picaresco puro» de *El Buscón* defendido desde las páginas de la revista católica *Cruz y Raya* (Fernández Montesinos, 1933) al expresionista y surrealista autor de los *Sueños* que sirve de mentor a Rafael Alberti, pasando por el Quevedo conceptista de Unamuno y de José Bergamín (incondicional, como el anterior, del intrincado barroco, doblado en fábrica de disparates) y por el conceptismo íntimo de la poesía de Pedro Salinas; por el Quevedo metafísico y doctrinal de Pablo Neruda o por el humanísimo «en zapatillas» y en carne viva que había descubierto Ramón Sijé en el Quevedo confesional del epistolario. Quevedo aglutinó, pues, una serie de referencias literarias y plásticas compartidas por los poetas de finales de los años veinte y treinta, como las de El Bosco, El Greco, Villamediana o Calderón, autores que fueron objeto de nuevas lecturas y revisitaciones creadoras a la luz de los nuevos valores humanizados y metafísicos y del desgarró expresivo que en ellos estaba proyectando la atormentada sensibilidad de entreguerras (Abril, 1935; Gómez de la Serna, 1944).

Diversos fueron los vectores sociales, ideológicos, sociológicos y culturales que configuraron la presencia de Quevedo en la literatura española de los años veinte, en el propicio marco de una relectura humana

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 4-6-2010



de los clásicos áureos en general y de la cultura barroca en particular¹. La explicación de ese contexto es compleja y debe afrontarse en varios niveles. En primer lugar, desde el momento político-social (al cuartearse la Dictadura permitió que por sus grietas penetrara toda una literatura obrera, pacifista y revolucionaria antes reprimida). De otro lado, el advenimiento de la República supuso una progresiva radicalización de la política y de las actitudes sociales, con las consiguientes tomas de postura de escritores e intelectuales, bien apelando a una tradición patriótica inamovible sentida entonces como amenazada, bien mediante la llamada a una regeneración moral o a una toma de conciencia existencial ante una sociedad conflictiva y desconcertante. Más allá de ello, un cierto pesimismo de origen espengleriano se instalará en una «Europa bajo el volcán» cuyos intelectuales se refugian en interpretaciones neocatólicas de la historia al modo de Berdiaev o, simplemente, en un consolador senequismo.

El barroco, esa *raison baroque* que puede detectarse también en figuras emblemáticas de la modernidad como Baudelaire o Benjamín (Buci-Glucksmann, 1984) confluye también en la visión contemporánea de Quevedo por parte de los poetas del 27, la cual sería por otra parte inexplicable sin tener en cuenta factores coadyuvantes como la boga de la lectura humana de los clásicos y sus consecuencias —desde Azorín y Ortega a T. S. Eliot—, y el contexto filológico y erudito propiciado por la Universidad española y, en particular, por el Centro de Estudios Históricos, cuya sección de Filología estaba dirigida por Menéndez Pidal².

Dado, pues, este contexto por sentado —que resumo brevemente a modo de recordatorio preliminar— en el presente artículo subrayaré un nuevo marco explicativo: la sintonía con el expresionismo alemán y con su equivalente autóctono, el irracionalismo de raíces más o menos tradicionales que, reactivado sin duda como aquel por las circunstancias político-sociales de una España en crisis, sirvió de acicate estético a un nacionalismo moderno (el de la Generación de 1914) que intentó dejar atrás los estériles lamentos regeneracionistas a partir de una visión europeísta que, en muchos casos, enfatizó las diferencias y el primitivismo y barbarie terruñeras como envés contrastivo de sus críticas³.

RAMÓN, QUEVEDO Y LA ENCRUCIJADA ESTÉTICA

Pensaba Guillermo de Torre que el encauzamiento y la administración de las primeras vanguardias en España estuvo en manos de men-

1. Tarea que bosquejé en sus principales líneas en mi libro (Calvo Carilla, 1992), cuyos puntos de vista he venido ampliando en varios trabajos posteriores.

2. Ver también, de modo especial, Díez de Revenga, 2003; Siles, 2006; Swansey, 2008, y Egido, 2009.

3. Adelanto en el presente artículo algunos fragmentos relativos a Goya de mi libro *La vanguardia emocional. La literatura española ante la Europa de entreguerras (1918-1936)*, de próxima aparición en la editorial zaragozana Eclipsados.



tores y críticos literarios de segunda fila, pertenecientes a una supuesta «generación B», que incluso había tomado no pocas cautelas ante la ebullición estética de tanto fervor juvenil desordenado. En ella encuadró a Cansinos Assens y a Ramón Gómez de la Serna, los profetas más significados de la buena nueva vanguardista en España (Torre, 2002). Ambos se quedaron en el umbral de la radicalización estética preconizada por el vanguardismo europeo.

En el caso concreto de Gómez de la Serna, el más representativo para los propósitos de este artículo, la posición periférica del inventor de la greguería en el frente de combate de la nueva literatura no termina de avenirse bien con las grandilocuentes etiquetas que se le han venido aplicando, como la de su adscripción a una originalísima «generación unipersonal» —afortunada caracterización que acuñó en su día Melchor Fernández Almagro—, o la que enfatiza su significación histórica de «pararrayos» de todas las vanguardias. Ni siquiera *Ismos* (1931) —que redactó a partir de las cuartillas que le pasó el precoz autor de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925)— representó para él mucho más que una especie de ingenioso glosario de las chocantes erupciones o *anomalías* (greguerías estéticas, consideradas en su más amplio sentido) de la cultura y del arte modernos.

Por lo tanto, como principio general puede decirse que, en punto a disidencias, Ramón nadó y guardó la ropa. Mitificó los objetos que se habían apoderado de su literatura y diseñó abstrusas relaciones entre ellos. Sin embargo, no practicó un arte deshumanizado; antes bien, sus cortocircuitos mentales establecieron asociaciones insólitas con la realidad que le rodeaba basadas en última instancia en el latido de humanidad que éstas contenían. En su literatura contaron por igual modernidad y tradición literarias. Y en este legado tradicional, su portentosa intuición acertó a descubrir la actualidad de Francisco de Quevedo como escritor de un barroquismo desnudo cuyos despilfarros imaginativos —lingüísticos, metafóricos, de peregrinas asociaciones de objetos— habían señalado el camino a sus greguerías.

Pero no solo lo había detectado la fina sensibilidad ramoniana. Muchos de los poetas anteriores a la Guerra Civil habían recibido el legado múltiple y variado del Señor de la Torre de Juan Abad: el del Quevedo humano —leído en clave nacionalista, moral, existencial, religiosa, amorosa o metafísica— pero, a la vez, el de un Quevedo oscuro, escatológico y burlón hasta de su sombra, con un humor irracional, gratuito y descoyuntado, tan próximo en ocasiones a los presupuestos del expresionismo y del surrealismo europeos.

En distintas ocasiones me he ocupado de concretar los hitos generacionales más representativos de recepción contemporánea de Quevedo entre los poetas del 27. En su vertiente más proteica para la creación del grupo, dicha lectura humana comenzó en vísperas de la II República, con la apuesta por un Quevedo vivo y actual capaz, por otra parte, de neutralizar la asepsia ideológica, el frío cerebralismo y la deshumaniza-



da pureza de ejecución de la poesía gongorina. No debe olvidarse en este punto que los fastos conmemorativos del tricentenario de la muerte de Góngora, a los que viene asociado el nacimiento de la conocida como generación del 27, fueron minoritarios y mucho más efímeros de lo que posiciones interesadas de algunos miembros del grupo han venido sosteniendo. Se suele olvidar a menudo que ese mismo año 1927, fecha de la consagración pública de estos jóvenes poetas, fue también el año en que se conmemoró el centenario de Goya. La conmemoración del genio aragonés debía celebrarse en 1928, pero se adelantó en un año para hacerlo coincidir con las celebraciones gongorinas y neutralizar así la influencia del autor de las *Soledades*. El recambio de referencias llegó a tal extremo de celeridad que, tan solo quince días después de haber dedicado al homenaje a Góngora un número monográfico —el del 1-vii-1927—, *La Gaceta Literaria* —órgano oficial del grupo— consagró el número siguiente a conmemorar el centenario del genio de Fuendetodos y a la exaltación de todo el sistema de valores, antitéticos a los gongorinos, que su pintura representaba. Como se leía en la revista en la segunda quincena del mismo mes, «De Góngora, todos sus comentadores pasados y actuales han querido hacer la llave de cierre de una época. Una cima. Un espléndido final de cultura. De Goya, al revés: un abridor. Una clave auroral. Una conquista de horizontes novísimos en el arte».

Tan sorprendente adelanto no fue gratuito. Obedecía al mar de fondo de las tensiones ideológicas y estéticas que comenzaban a dividir a los miembros más señalados del emergente grupo poético, las cuales terminaron polarizándose de modo simbólico en la abrasiva paleta del pintor de Fuendetodos como antídoto al purismo y a la asepsia ideológica del vate andaluz. Con esta anticipación en un año del centenario del genio aragonés, Buñuel, Dalí, Valle, d'Ors y Ramón, entre otros, lo opusieron su celebración a la de Góngora. Frente a Góngora, símbolo de la deshumanización y del arte puro, Goya estaba creando una atmósfera de signo antagónico que recogía las herencias quevedescas y esperpénticas y las tendencias expresionistas y pondría las bases para el posterior despegue surrealista y neorromántico (Sánchez Vidal, 1988, p. 143).

A crear esta atmósfera goyesca contribuyeron varios libros de los adversarios de Góngora, todos ellos aparecidos en 1928: *El vivir de Goya*, de Eugenio d'Ors; *Goya*, de Bernardino Pantorba; *Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica*, de Juan de la Encina —seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal—, y el *Goya* de Ramón⁴.

4. Cabe recordar a este respecto que uno de los que participaron en el ambiente de reivindicación goyesca fue Luis Buñuel. Discípulo aventajado de Gómez de la Serna, tras solicitar sin éxito al inventor de la greguería un guión sobre el pintor —que iba a llamar, significativamente, *Caprichos*—, recibió el encargo de llevar a la pantalla la vida de Goya. Si ambos proyectos cayeron en el olvido, fue porque el novel cineasta calandino los sustituyó ventajosamente por *Un perro andaluz*. Sobre los proyectos goyescos de Buñuel, ver Sánchez Vidal, 1995, pp. 110-122; y Borrás Gualis, 1992, pp. 11-28.



BAJO EL SIGNO DE GOYA

Pero la admiración goyesca de críticos y escritores españoles no era un caso aislado, sino que se insertaba en un contexto de devoción internacional que había partido del romanticismo y del modernismo. Si la biografía de Goya, su arrebatada entrega al ideal y su violenta y atormentada musa de aquellarre y sexo sedujeron a la Europa romántica, la pintura de Goya encajaría de modo admirable en el sistema de valores estéticos del modernismo y las vanguardias. Baudelaire, uno de sus principales precursores, le dedicó una estrofa de sus «Phares», en tanto que un artículo de 1857 en *Le Présent* ha sido considerado como la primera aportación crítica de altura sobre la pintura goyesca (Glendinning, 1983, p. 246). La crítica belga, por su parte, descubrió en fechas muy tempranas la modernidad del aragonés, tan actual como la de Ensor y tan alejada de la frialdad de Renoir y Monet. El violento impresionismo y el misticismo morboso, que Barrès, Huysmans, Munch, Odilon Redon y otros simbolistas y decadentistas habían descubierto en la turbiedad intranquilizadora de la pintura de Goya, pasaban a configurar una valoración expresionista en algunas apreciaciones del crítico Lucien Solvay en *L'art espagnol* (1888), al considerar «las pinceladas de fuerza que captan lo que hay en su mente» y su «energía salvaje», características ante las que sus inexactitudes e incluso su método descuidado dejaban de tener relevancia⁵.

Para August Mayer, «el estilo principal de Goya devino un arte de observación naturalista en el que la nota importante es la captación de lo externo combinado con una intensa expresión de visión interna», idea en la que abundan diversos teóricos del expresionismo como Mayer —autor del artículo «El expresionismo de Goya» y de un libro sobre el pintor aragonés, traducido en España en 1925— anunciaba el demoledor retorno del aragonés como el redescubrimiento de una de las grandes referencias de la cultura española⁶. En él Mayer ponía de relieve el rabioso individualismo de Goya, cuya desatada subjetividad creadora le merecía el título de «el primer impresionista del siglo XIX», aunque veía próxima al expresionismo la desbordante cosmovisión que, especialmente desde 1793, había impreso a su obra. En este sentido, los grabados permitían apreciar mejor que las pinturas el crecimiento de la sensación cósmica y su inclinación hacia lo trascendental.

5. «Unos cuantos toques de color, una o dos pinceladas impetuosas en el lugar apropiado e inmediatamente emergen ante nuestra vista procesiones, anárquicos grupos de figuras enmascaradas que danzan caóticos bailes ante nosotros, tal y como aparecen en ese boceto extraordinario de *El entierro de la sardina* de la Academia de San Fernando, y la sangre de picadores y toreros enrojece la arena del ruedo... La vida fluye sin cesar: una vida febril y convulsa, nacida en la mente de un lunático o de un soñador, para el que la observación se hacía caricatura y la rareza absurdo». Citado por Nigel Glendinning (1983, pp. 134-158), donde desarrolla estas y otras referencias.

6. *Francisco de Goya*, London, J. M. Dent and Sons, 1924, publicado en España un año después por la editorial barcelonesa Labor.



Más que en los *Caprichos*, los *Proverbios* o los *Disparates* —alguno de los cuales asociaba al pionero germano Emil Nolde—, Mayer encontraba el efecto más conmovedor de su pintura en la serie de *Los desastres de la guerra*, en la energía con que las impresiones se transforman en factores de expresión. Para el influyente estudioso alemán, ningún meridional había llegado a dominar una praxis feísta tan destacada que lo aproximaba a los grandes expresionistas» (Mayer, 1925, pp. 137-138).

La revista *España* se hizo eco con frecuencia de la literatura expresionista alemana. Sirva como botón de muestra «El teatro de la nueva Alemania», donde el dramaturgo Alfred Kerr se servía del «inmortal Francisco Goya» como piedra de toque para trazar un rápido fresco sobre el público alemán —enriquecido e idiotizado por la guerra— que asistía a las representaciones de un teatro en decadencia⁷. Y es que Goya se hallaba en el centro de la constelación de mentores pictóricos del expresionismo alemán. De otra parte, y como bien vio Eugenio d'Ors, la línea que unió a Goya con el ácido caricaturista Grosz también pasaba por el pintor de la Quinta del Sordo: «Aproximadamente al mismo tiempo que la obra de Hogarth y de ciertos *petits maîtres* suizos, Goya se presenta a nuestros ojos como iniciador de este arte». Especialmente en la pintura de muchedumbres modernas, donde fue dueño de la «embriaguez descriptiva» que asumieron Menzel, Groux o Ensor (Ors, 1980, p. 218).

Por las mismas fechas, el estudioso Bihalji-Merin (1983) se propuso reconstruir los «efectos» y las «emanaciones» goyescas en la cultura universal. Entre las referidas a la plástica, el sombrío realismo de la *Entrada de Cristo en Bruselas* e *Intrigas* de James Ensor («Detrás de sus sueños demoniacos y llenos de miedo y de sus visiones espectrales podemos ver las máscaras y fantasmas de Goya»). *El grito* y *Pubertad* de un Edward Munch familiarizado con el pintor de Fuendetodos, de quien había trasladado a sus lienzos el lado oscuro de la vida contemplado en la pintura del aragonés. Para Bihalji-Merin, el trazo enérgico con el que Alfred Kubin —*Danza macabra* (1918); la serie de grabados de *Los siete pecados capitales* y de *Máscaras* (1924); las ilustraciones para el *Candide* de Voltaire— crea un mundo fantástico de sueños y rostros nocturnos remite a Ensor y a Munch, pero en última instancia a Goya. Lo mismo que la enigmática fantasía del primer Paul Klee, los aguafuertes *Miserere* y *Guerre* y las pinturas *Juges* y *Homo hominis lupus* (1948) de Georges Rouault y *El entierro* y otras pinturas y xilografías del ya mencionado Emil Nolde. Capítulo aparte merecen las obras de Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix y George Grosz.

7. Ver Kerr, 1923, pp. 9-11: «El inmortal Francisco Goya describió hace un siglo en una serie de admirables aguafuertes *Los desastres de la guerra*. De vivir hoy debería completarlos con una nueva lámina simbólica que tuviese este subtítulo: "Antes y después". La lámina representaría a la izquierda un "Teatro antes de la guerra". En las plateas, espectadores idealistas, serios; en el escenario, rostros llenos de honda concentración... Como contraste, a la derecha, un "Teatro después de la guerra". En el escenario, griterío, ruido, sensacionalismo; en las plateas, el rastacuerismo internacional mezclado con los ostensibles nuevos ricos alemanes, con los beneficiados de la guerra. [...] Este aguafuerte no sería aplicable a todos los teatros de Berlín; pero sí, desgraciadamente, a la mayoría».



En el caso del primero se cuentan las diez litografías de *Inferno*, así como varias obras pintadas bajo la inspiración de *Los caprichos* y *Los desastres de la guerra*: entre otros, *La noche* (1918-1919), *El sueño* (1921) o *La partida* (1932-1933), tríptico en el que Beckmann «presenta el asesinato masivo, la tortura cruel y la tragedia de la deportación y del destierro». También el del Otto Dix de los cincuenta aguafuertes de *Guerra* (1929-1932) y de *Trinchera*, *Los siete pecados capitales* (1933) o *El triunfo de la muerte* (1934-1935). Goyesco por excelencia, Grosz emuló al maestro aragonés en dibujos corrosivos y mordaces como los de las series *El rostro de la clase dominante* (1919), *Espejo de bobos* (1924) y *Los marcados* (1930), amén del casi centenar de litografías y acuarelas de *Ecce Homo* (1924). En fin, la relación de emanaciones expresionistas goyescas comprende desde las xilografías del «sucesor de Goya» Frans Masereel hasta el muralismo monumental mejicano de Diego Rivera y su círculo. Existe, pues, una vinculación directa entre el precedente de Goya y las soluciones estéticas expresionistas de estos autores, que tienen en común con el pintor de Fuedetodos no solo el humor negro, los estratos oníricos y la expresión desgarrada puestas al servicio de un grito contra la humillación y la degradación humanas, sino también una llamada a la fuga mística o a la rebelión universal.

Como se acaba de señalar, el descubrimiento de este proteico filón expresionista que representaba una buena parte de la pintura de Goya no pasó inadvertido entre los escritores españoles, algunos de los cuales se sintieron identificados de modo total o parcial con ella, como puede entreverse en los principales ensayos sobre Goya aparecidos al calor de los dos centenarios contiguos, el de su muerte y de su nacimiento. Ya el perspicaz Jarnés supo ver cómo dos de los capítulos de *El nuevo romanticismo* (1930) de José Díaz Fernández —en concreto los titulados «Poder profético del arte» y «El Greco y Goya»— habían universalizado el arte autóctono y lo estaban confrontado con los *ismos* en lucha en el exterior. Ambos artistas señalaban

los orígenes del carácter típico del arte moderno en España, y de las posiciones que éste, al impulso de esos dos grandes torrentes ha ido tomando [procedentes de los dos países *de avanzada*, Rusia y Alemania, *en su esfuerzo por realizar el alma futura*], hasta cristalizar en forma universal, puesto que por sus cabos extranjerizos, impresionismo, expresionismo y post-expresionismo —siguiendo el nomenclátor de Franz Roh— nos pone en contacto con las fuerzas en lucha en el exterior (Díaz Fernández, 1985, p. 37).

Y, en efecto, el autor de los *Disparates* había forjado más que ningún otro pintor «la libertad en la pintura, el enérgico individualismo del artista respecto a su tiempo» y, al mismo tiempo, la había dotado de fibra humana y de autonomía para rebelarse contra las convenciones artísticas y sociales. Era «espectador y protagonista de su tiempo, lo mismo que el artista moderno que posee una voluntad creadora desplazada de la voluntad general. Ahí se encuentra el poder profético del arte de Goya» (Díaz Fernández, 1985, pp. 86-87). Ambas referencias autóctonas, y singu-



larmente la del aragonés, poseían especial significación en unas fechas de crisis y de esperanzas e incertidumbres colectivas, cuya expresión artística se orientó hacia una profunda rehumanización de la creación literaria.

Uno de los espíritus más atentos de la redacción de la revista *España*, Juan de la Encina (1928), reelaboraría en *Goya en zig-zag* muchos de sus artículos de estos años, atentos a aquellas parcelas del genial sordo de Fuendetodos más apreciadas por la sensibilidad moderna: «Los desastres de la guerra», «Los caprichos», «La tauromaquia» y «Los proverbios» y «Las figuras de Goya». Por otra parte, sus crónicas sobre las Exposiciones Nacionales se fijaron con predilección en aquellos pintores marginados por el arte oficial que se rebelaban contra la ortodoxia académica. Así, en su crónica de «La Exposición de Bellas Artes» de 1915 denunció el divorcio que existía entre el arte del Estado y el arte independiente. La sala en que estaban expuestas las pinturas no podía parecerle más desangelada: solo «por casualidad» parecían haber caído por allí Regoyos, Joaquín Mir o Solana, cuyo «terrible» y arrinconado lienzo *Los caídos* era una reedición del Goya de las pinturas negras:

Arte terrible, el del lienzo *Los caídos*, que solo puede tener parangón con *La Celestina* de Zuloaga o con *Algunas mozas del partido* de Nonell. Por su fuerza y colorido, al Goya de las pinturas negras.

Pero cuando D. Francisco descendía a los círculos de los bajos fondos sociales, lo hacía en satírico, de gran fantasía, y este Solana es un naturalista que apura el principio de la impasibilidad. Por eso quizá encalabrina nuestros nervios, y nos hace que le abandonemos con tristeza sin encanto y vehemente deseo de limpiar nuestros ojos en espectáculo más puro (Encina, 1915, p. 7)⁸.

De modo parecido juzgaba Eugenio d'Ors la serie de los *Caprichos*. En *Vivir de Goya*, dejó pergeñada una entrañable biografía del genio de Fuendetodos en la que prodigó generosos comentarios a la manera de azorinianas acotaciones al margen de sus pinturas. Algunas de estas glosas incidían en la modernidad impresionista de la paleta goyesca y en su extremada radicalización futurista y expresionista. Como «Colón de tales Américas», Goya será para el filósofo el fundador de la «belleza moderna». Lo demostraba la serie de los *Caprichos*, todo un caótico desfile de fantoches cuyos comportamientos distorsionados delataban «la hora de la desfachatez» (Ors, 1980, pp. 179-180).

8. Más tarde reincidiría en atribuir a Solana la misma descarnada y visionaria herencia goyesca: «Su arte viene en no pequeña parte de lo más atroz del pintor de Fuendetodos. Pero por eso no deja de tener carácter inconfundible. Algo de insano y de anormal hay en la obra de Solana. Pero, en todo caso, nosotros preferimos su pintura repelente a la de todos los artistas de confitería que privan en el mundo oficial. De las dos obras que expone, las más interesantes, a nuestro juicio, es *El Carnaval*—sobre todo, las figuras del Carnaval—. Su sentido de lo grotesco y teratológico triunfa con desenfado. Pasa la sombra de Goya, y aprueba» (Encina, 1924, p. 11).



Sin aludir a sus contemporáneos expresionistas, el crítico Juan de la Encina concentró todo su interés en el seguimiento de aquellos momentos de su biografiado más afines a los nuevos aires rehumanizadores que estaban zarandeando el arte y la literatura del momento. «El más grande de los pintores modernos» salía airoso de la confrontación con Rembrandt, ya que no sublimaba o espiritualizaba los instintos humanos; antes bien, el autor de *Los caprichos* «tira del hombre hacia abajo y con fruición y le pone al descubierto sus instintos canallas o bestiales». Goya era expeditivo y dinámico y había llevado el claroscuro rembrandtiano a una especie de fosforescencia diabólica. Juan de la Encina enfatizaba la significación transgresora del Goya más actual. El pintor de un tiempo esperpéntico y quevedesco, cuya paleta, guiada por artes satánicas y tenebrosas, captaba cuanto de «grotesco y sombrío» encontraba a su alrededor. Finalmente, cuando ese fondo trágico de la pintura goyesca se topó de bruces con la guerra, «Satán salió de sus aquelarres» (Encina, 1966, pp. 89-111).

También el *Goya* de Bernardino de Pantorba subrayaba la modernidad de un pintor que supo penetrar en los tortuosos dominios del impresionismo y del expresionismo. El crítico no parecía interesado en distinguir ambos conceptos; antes bien, los usó indistintamente para —de la mano de la interpretación expresionista de August Mayer— subrayar la proclividad de las incursiones de los caprichos e invenciones goyescas a «los temas sombríos, humorísticos y satíricos», así como al «acre humorismo, a las lóbregas decoraciones, a las figuras de brujas, a los sueños atormentados». Era ésta su veta más personal e íntima. La influencia de las tesis de Mayer, reproducidas con generosidad a lo largo de varias páginas— conducían a Pantorba a suscribir la caracterización del arte goyesco con la fórmula de «observación del natural» más «arte de expresión intensa»⁹. Pantorba verá en los aguafuertes de los *Desastres de la guerra* el «recio grito» goyesco ante una pesadilla de toda la humanidad. Después de ellos, los excéntricos e ilógicos desbordamientos de la fantasía de sus *Disparates* o *Sueños* vuelven a herir con intensidad la fibra emocional del contemplador:

Después de haber empapado la mirada en las espantosas visiones de la guerra, después de haber bañado el alma en aquella realidad cruel que la tierra le ofrecía, ¿cómo no había de levantarse el maestro a la región de lo irreal y

9. Ver Pantorba, 1928, pp. 83-84: «Ningún meridional ha poseído una fantasía tan exaltada como Goya, ni ha habido otro que haya revelado mayor renunciamento a la belleza externa. En esta tendencia a acentuar lo feo se aproxima goya a sus grandes colegas del Norte que buscaban el mayor relieve de lo característico, la espiritualización a expensas de la hermosura, en lugar de describir esencias y mundos ideales en estado armónico. La fantasía de Goya crece con la edad. En ningún momento podemos apreciar un síntoma de agotamiento de la libre fantasía que observamos en Durero o Goethe. Por mucho que Goya se distancie de la naturaleza visible, siempre la recuerda; nunca convierte el elemento óptico en factor cerebral como hacen los modernos ultras del expresionismo. Esto constituye la eterna fortaleza de su arte; en ello consiste el secreto de la admiración sugestiva que Goya despierta tanto entre los impresionistas como entre los expresionistas».





moverse en el aire feliz del absurdo para tratar de olvidar la amargura de la vida? (Pantorba, 1928, p. 144).

Incluso en el Goya racionalista que presentó Lafuente Ferrari (1947) para conmemorar el centenario de la muerte del pintor podían descubrirse los resquicios de chillona y moderna irracionalidad:

por un portillo olvidado acaban de penetrar en las pinturas o en los grabados de Goya esos monstruos demoníacos, hijos de la superstición y de la noche; mas Goya descubre a la vez que el hombre lleva dentro de sí otros monstruos no menos peligrosos: los que viven agazapados, pero no sometidos, en esa caverna interior que los psicólogos llaman el subconsciente.

Lafuente veía el punto de llegada de ambas liberaciones de la moral y de la religión —tanto del erotismo, como de la fantasía— en las radicales experiencias estéticas del expresionismo y del surrealismo.

El estudioso descubría que en *La guerra y sus desastres* se abrían paso ya en el arte los cuatro jinetes del Apocalipsis: guerra, muerte, peste y hambre. Sus pinturas acertaron a plasmar el nuevo protagonismo de las masas que, recién alcanzado en la Revolución Francesa y en toda la Europa revolucionaria —y más todavía en el presente de la sociedad de entreguerras— se manifestaba en unos comportamientos que oscilaban desde la befa a la acometividad violenta y sanguinaria, desde el miedo, el terror o el anonadamiento, al desenfreno del carnaval¹⁰.

De forma más matizada, Camón Aznar (1949, p. 20-21) situaba el arte de Goya como inequívoco precedente del expresionismo, tendencia que, a juicio del crítico, tenía como base una fecunda zona de la producción goyesca —de modo especial los grabados de *Los disparates* y las pinturas negras—, «donde la expresión de sus más agudos y alucinantes visajes ha centrado la inspiración de Goya que ha reducido así sus supuestos estéticos a la simple variedad de la mueca». Camón distinguía las peculiaridades del expresionismo goyesco de las de aquel expresionismo que de forma cíclica reaparecía en el arte germano desde el gótico tardío y que alcanzó su culminación más desorbitada en las tablas de Grünewald.

Aquí rechinan no solo los trazos sino los colores. Cada faz se distiende en muecas que por haber alcanzado el último límite de elasticidad llega a ser simbólica. Se engarabitan los dedos y las miradas de esa *Crucifixión* concebida en el ápice de la angustia. Todo en estos cuadros adquiere una intención expresiva, un valor facial que absorbe tiránicamente el interés de la contemplación y elimina lo que no tenga una significación caracteriológica.

10. Para Lafuente Ferrari, *El entierro de la sardina* es uno de los cuadros que mejor representan la carnavalada grotesca de una multitud abandonada a su bárbara elementalidad, de la «masa festiva entregándose a báquicos impulsos primarios, de los que tienen acción bien conocida en pueblos primitivos y salvajes». Fusión de humanidad y bestialidad que, como subrayan las apreciaciones de Stoichita y Mafra y Coderch (2000, p. 68), ningún artista supo captar mejor que Goya.





Esa extremosidad al representar rostros alterados por las crisis que azotaban al hombre moderno caracterizaría también al expresionismo del siglo xx, que Camón utilizaba como punto de comparación con el goyesco. Sintetizaba el expresionismo germano en dos notas distintivas: el sentido del infinito («esa impresión de temblor, de universo no cuajado, que dejan todos los lienzos modernos») y la estética de la fealdad, que conduce instantáneas agresivas y de una radical extrañeza. Como aquel, también el expresionismo de Goya arrancaba «del mismo anhelo de exteriorizar las turbaciones psicológicas del ser humano, cuyos rictus violentos se resolvían en muecas y máscaras provocadoras e inquietantes. Una especie de inframundo vital maligno y turbador, en plena erupción interior; proyecciones de los estratos más inconfesables de su infierno interior, como si, antes de que el pintor de Fuendetodos las escupiera de sí con violencia, habían estado cohabitando dentro de su alma en «nefandos contubernios sabáticos» (Camón Aznar, pp. 24-25)¹¹.

Reconocido, en definitiva, desde principios de siglo como uno de los estímulos fundamentales del expresionismo alemán, Goya suponía en España todo un revulsivo catalizador de una estética con muchos puntos comunes con la surrealista. Nacidas al calor de la «derrota del intelecto» (Friedrich, 1974) —común a expresionismo y surrealismo— a la que tan receptivo era el ambiente político, social y cultural del momento, ambas se oponían a su vez a la «celebración del intelecto» de los purismos y gongorismos dominantes en la vuelta al orden de los primeros años veinte.

LECTURAS «QUEVEDESCAS» DE GOYA

Pero si Quevedo permaneció un tanto a la sombra de esta apoteosis goyesca, gran parte de la caracterización de la pintura del aragonés se realizó con una conceptualización y una codificación lingüística y literaria quevedescas. Y es que, como el imaginario negro y esperpéntico goyesco, el espíritu de Quevedo estaba ya incorporado a la tradición nacional, cuando no de forma explícita, «encarnado» en ella en un proteico estado de latencia¹².

11. «Más alejada en el tiempo se hallaba la apasionada defensa de Jiménez-Placer (1946, pp. 340-377) sobre el expresionismo de los *Disparates*, cuyos signos eran esa plasmación de lo grotesco, de lo informe y de lo descomunal que desbordaba el sustrato de realidad objetiva de sus pinturas. En ellas, la ductilidad o plasticidad de lo embrionario libera las emanaciones de la materia elemental «para abocetar monstruosas criaturas con rasgos sinópticos, o las deja flotar indeterminadas». Inconcreción y dinamicidad con las que Goya «descubre el rendimiento expresionista de las formas equívocas», así como el proteísmo de lo zoomórfico, del colosalismo y de los peleles, de los monstruos y de los seres bi y trifaciales.

12. Buena prueba de ello es, por ejemplo, el libro *A la pintura* de Rafael Alberti, quien se sirve de la cornucopia lingüística de Quevedo para escribir muchos de sus poemas, entre ellos los dedicados a El Bosco, El Greco y, por supuesto, a Goya.



Entre todos los admiradores del pintor de Fuendetodos en los años veinte, el goyesco mayor fue, sin duda alguna, Ramón Gómez de la Serna, quien en apasionados ejercicios efrásticos establecería constantes paralelismos entre la paleta de Goya y la pluma de Quevedo. En su campaña goyesca desplegada en la *Revista de Occidente* reivindicará al Goya quevedesco y barroco de «Cabeza de perro» y «Visión fantástica» o de los *Caprichos* y *Disparates*, al pintor inexplicable e inquietante cuya paleta se hunde en los sueños, en lo soterrado, en mundos de pesadilla (Gómez de la Serna, 1928a y b).

Especial importancia tienen sus análisis de las peculiaridades del humor goyesco: «Goya es, como Quevedo, el primer humorista español, o sea, dominador del contraste que es base de ese nuestro humorismo en que triunfa la composición en blanco y negro, de lo positivo y lo negativo, de la muerte y de la vida» (Gómez de la Serna, 1928b, pp. 202-203).

Pero fue en «Gravedad e importancia del humorismo» (Gómez de la Serna, 1930) donde la apología de un Goya catalizador de la mueca negra de Quevedo adquiriría la importancia de un manifiesto. En este extenso artículo, Ramón señala los ingredientes químicos del humorismo, que son: lo grotesco barroco; el sarcasmo; lo bufo (que debe pasar como una sombra, ya que es lo grotesco en calzoncillos); lo patético; y a ese total se le añadirá un grano de la especie épico-burlesca («el humorismo es en España quevedesco, preagónico, dedicado a pasar el trago de la muerte y de paso atravesar el trago de la vida»).

Al año siguiente, uno de los capítulos del catálogo vanguardista de sus *Ismos* (1931) volvería a reincidir en esta incondicional fijación. Quevedo se convierte en uno de los mentores más socorridos de sus divagaciones sobre el intemporal humorismo en la España putrefacta, carnavalesca y esperpéntica. Un Quevedo que «se arrastra por la vida y luce su gesto de humorista, su arraigado punto de vista de gusano que está en lo cierto, lo cual no evita que se empine con altivez y se crea más gallardo que el que más» (Gómez de la Serna, 1975, p. 223).

Su libro sobre Goya, había desgranado también todas estas variantes de su admiración por el genio aragonés (Gómez de la Serna, 1928). En sus páginas se recreaba la imagen de un artista de la vanguardia que había aportado al siglo xx «el secreto de lo nuevo» y la inauguración de la «pintura porvenirista» («Toda la pintura de un siglo después, hasta el impresionismo y sucedáneos, está influida por Goya, pues él descubrió, con la soltura del color y el mezclarle luces nuevas, el secreto de lo nuevo»). Y, como consecuencia de esta interpretación general, Ramón procedía a glosar el espontaneísmo de su primitiva y bárbara gestualidad —«Su pincel lo traza todo [...] con los golpes secos, atravesados, inacabados e interjeccionantes que la inspiración necesita»—. Su paleta es antiacadémica por resolver lo elemental en esbozos geniales, en «esa traza áspera y final al mismo tiempo, esas torpezas profesadas con elocuencia suma». Rasgos definidores de la vanguardia eran también la audacia y el humor —y Gómez de la Serna volvía a insistir en la primacía del autor de los *Caprichos* en el



humorismo contemporáneo—, como también en la rabiosa y desasosegante gama negra y onírica de sus fantasmagorías y pesadillas. Estos últimos rasgos de su pintura llevaron al escritor de las greguerías a identificarlos como «surrealismo español», vaga panacea conceptual en la que englobaba la descoyuntada estética goyesca en sus aldabonazos en el caserón de los misterioso y en sus broncas y delirantes pinceladas arañadas sobre la plancha oscura de lo irracional.

QUEVEDO, CODIFICADOR LINGÜÍSTICO DE LA PINTURA GOYESCA

Pero el caso de Ramón Gómez de la Serna no fue único a la hora de relacionar ambos nombres. Lo asoció también Bernardino de Pantorba al ver encarnado en Goya el espíritu de Quevedo (frente a la serenidad plana, sin rebeldías ni incendios interiores de un Velázquez)¹³.

Ya el autor de *La voz a ti debida* (Salinas, 1970) había considerado con clarividencia la cadena Quevedo-Goya como conformadora de la «prehistoria» del esperpento, sumándose así a una cadena de críticos que, desde mediados de siglo xx, han venido reforzando con sus aportaciones esta línea genética del esperpento valleinclanesco (Swansey, 2008). Por su parte, Emilio Carilla (1986, especialmente pp. 21-51) ha profundizado en la anticipadora escritura quevedesca en *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*. Cabe recordar también las similitudes artísticas y vitales entre el pintor y el escritor de los *Sueños* (Bozal, 1980). Como señaló Jarnés (1988, p. 81), en esta tradición que desemboca en Valle,

el vigor plástico de Quevedo —solo comparable al de Goya— puede quizá considerarse a la cabeza de la escala de autores, de los verdaderos autores españoles. El idioma de Quevedo adquirió sus máximos relieves, también su máxima dureza. [...] Quevedo —como Goya— trazaba sus magníficos desfiles de monstruos con tal vivacidad, con tal vigor descriptivo, que su mera aparición equivalía a una sentencia¹⁴.

Los mismos títulos de su *Caprichos* y *Disparates* remitían en última instancia al visionario desenfado de Quevedo.

Por otra parte, a ningún contemporáneo se le escapaba que el centenario de Goya había reactivado toda una tradición de afinidades electivas literarias y plásticas —Quevedo, El Bosco, El Greco, Valle-Inclán, Regoyos, Cutiérrez Solana, Eugenio Noel y otros narradores— que había venido

13. Ver Pantorba, 1928, p. 77: «En el tiempo del cuarto Felipe —inculto y desmoralizado como el del cuarto Carlos— no corrían por España ideas disolventes. La recia voz de Quevedo elevaba su protesta, es cierto, pero la hizo callar en el silencio de la prisión el favorito del rey [...]. Goya asistió a la irrupción del torrente político moderno; paladeó el ácido jugo de las ideas rebeldes; llevó parte de su obra a la picota justiciera de la sátira, al aire corrosivo de la ironía».

14. Ver también, entre otros, Rivero, 1996, pp. 285-300, Carilla, 1986, especialmente pp. 21-51, y Jerez Farrán, 1989, especialmente pp. 110-114.



dando sus mejores frutos en el cultivo de un irracionalismo autóctono que solo a comienzos de siglo comenzó a tener vigencia y dignidad literarias. De modo general, el propio Ramón incluía en este magnético ámbito al conjunto de la literatura barroca (en lugar de honor, a un resurrecto autor de *El Crítico* —un «Gracián que hasta entonces solo estaba embalsamado y que resultó como esos seres que al abrir el sepulcro se muestran incorruptos»—). Al paso de los siglos afinaba la criba para incluir, junto al Goya de las pinturas negras y de los disparates, a Larra (cuya muerte fue en sí misma «un rasgo de humorismo mudo», a Silverio Lanza, a Baroja y a los nuevos poetas españoles practicantes de la suprarrealidad expresiva.

CONCLUSIÓN: EL EXPRESIONISMO COMO REFERENCIA TRANSFRONTERIZA

La presencia de Quevedo en la encrucijada estética de los años veinte adquiriría un relieve singular a causa de su sintonía con el expresionismo alemán y como una de las fuentes literarias incuestionables de su equivalente autóctono: el irracionalismo de raíces más o menos tradicionales que, reactivado sin duda como aquel por las circunstancias político-sociales de una España sumida en una profunda conmoción social, política e incluso estética, sirvió de acicate estético al nuevo nacionalismo patrocinado por la generación de Ortega y Gasset (Wohl, 1979). La esterilidad de los lamentos noventayochista —denunciada por el filósofo en 1913, en las cuartillas leídas con motivo de su participación en el *Homenaje a Azorín*¹⁵ estaba inspirada por una visión europeísta con perspectiva de futuro que, en algunos señalados casos, fue secundada por algunos pintores y escritores del momento, quienes amplificaron el primitivismo y la barbarie terruñeros como modo de marcar la distancia existente entre esa España futura y las realidades sociológicas del presente, ancladas en un pasado ancestral (la misma, por otra parte, que se reactivaba en *La España negra* (1999) de Darío de Regoyos y Émile Verhaeren). A ella iban contribuir naturalistas tardíos como Felipe Trigo, López Pinillos, Eugenio Noel, Silverio Lanza, las prosas del pintor Gutiérrez Solana y el esperpento valleinclinés.

La predilección por lo trágico, macabro y feísta poseía hondas raíces en la tradición nacional autóctona, en la que Quevedo constituía el máximo exponente literario. Pero el llamativo *revival* literario y artístico del irracionalismo autóctono tradicional, precisamente en los años de mayor seducción nacional hacia el progreso y la cultura de Occidente, no obedecía solo a inercias estéticas recibidas del pasado. Que éstas quedaran revalorizadas y cobraran un nuevo sentido crítico en el seno de las aspiraciones europeístas del momento se debe también a que tal irracionalismo autóctono representaba la sintonía con el expresionismo

15. Ortega y Gasset, «Competencia», pp. 226-227: «Los hombres de 1898 se encontraron sin una nación en que realizarse, ni individualidades a quienes seguir. Se encontraron sin casa y sin padres en el orden espiritual. Es una generación históricamente espuria. No se le puede pedir mucho. Es una generación fantasma».

germano, una de las tendencias más fecundas de expresión artística del vanguardismo europeo.

Se daba la circunstancia de que el expresionismo alemán había encontrado a algunos de sus principales estímulos estéticos en la tradición española, descubierta ahora por los artistas europeos como inagotable cantera de temas y motivos expresionistas. En los orígenes de este *ismo* se encontraba la admiración por El Bosco, El Greco, el tenebrismo barroco, y, sobre todo, Goya, referencia por excelencia de una literatura de violencia y de pesadilla. Por lo tanto, pese a las fronteras geográficas y a barreras lingüísticas poco menos que infranqueables, la realidad política y social de la Alemania guillermana y de la de entreguerras era tan convulsa como la de una España que estaba viviendo los últimos estertores de la Restauración. Fueron, pues, comunes en buena medida, no solo algunas de las fuentes, sino también los registros emocionales y exasperados a los que recurrieron para expresarla.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, M., *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- Bihalji-Merin, O., *Goya entonces y ahora: pinturas, retratos, frescos*, pról. E. Lafuente Ferrari, Madrid, Encuentro Ediciones, 1983.
- Buci-Glucksmann, Ch., *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*, Paris, Calilée, 1984.
- Borrás Gualis, G. M., «Introducción al Goya de Buñuel», en L. Buñuel, *Goya*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, pp. 11-28.
- Bozal, V., «Quevedo y Goya», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, 1980, pp. 112-127.
- Calvo Carilla, J. L., *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1992.
- Calvo Carilla, J. L., *La vanguardia emocional*, Zaragoza, Eclipsados, (en prensa).
- Camón Aznar, J., *Goya (cinco estudios)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1949.
- Carilla, E., *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1986.
- Díaz Fernández, J., *El nuevo romanticismo*, ed. J. M. López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985.
- Díez de Revenga, F. J., *La tradición áurea: sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Egido, A., *El Barroco de los modernos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2009.
- Encina, J. de la, «Semana artística. La Exposición Nacional de Bellas Artes», *España*, 269, 1924, p. 11.
- Encina, J. de la, *Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica*, Madrid, Espasa Calpe, 1966².
- Fernández Montesinos, J., «Gracián o la picaresca pura», *Cruz y Raya*, 4, 1933, pp. 61-94.
- Friedrich, H., *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Glendinning, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1983.

- Gómez de la Serna, R., «Concepto de Goya», *Revista de Occidente*, LVIII, 1928a, pp. 20-44.
- Gómez de la Serna, R., «El gran español Goya», *Revista de Occidente*, LIV, 1928b, pp. 191-203.
- Gómez de la Serna, R., *Goya*, Madrid, La Nave, 1928.
- Gómez de la Serna, R., «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, LXXXIV, 1930, pp. 349-391.
- Gómez de la Serna, R., *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- Gómez de la Serna, R., *José Gutiérrez-Solana*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- Goya, *Daumier, Grosz: il trionfo dell'idiozia: pregiudizi, follie e banalità dell'esistenza europea*, Milano, Mazzotta, 1992.
- Jarnés, B., «José Díaz Fernández: *El nuevo romanticismo*», *Revista de Occidente*, xc, 1930.
- Jarnés, B., «Quevedo, figura actual», en I. M. Gil, ed., *Cuadernos Jarnesianos*, 8, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 61-93.
- Jerez Farrán, C., *El expresionismo en Valle Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1989.
- Jiménez-Placer, F., «El poema goyesco de los *Disparates*», *Revista de Ideas Estéticas*, iv, 16-17, 1946, pp. 340-377.
- Kerr, A., «El teatro de la nueva Alemania», *España*, 367, 1923, pp. 9-11.
- Lafuente Ferrari, E., ed., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*, Madrid, Blass, 1947.
- Mayer, A., *Francisco de Goya*, Barcelona, Labor, 1925.
- Ors, E. d., *El vivir de Goya*, Barcelona, Planeta, 1980.
- Ortega y Gasset, J., «Competencia», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente / Alianza, 1993, vol. xii, pp. 226-227.
- Pantorba, B. de, *Goya. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Imprenta Zoila Ascasibar y Cía, 1928.
- Rivero, L.-L., «Goya en el esperpento valleinclaniano contra la censura e ignorancia», en M. Vidal Tibbitts, ed., *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, Newark, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 285-300.
- Salinas, P., «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», *Literatura española siglo xx*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 86-114.
- Sánchez Vidal, A., *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.
- Sánchez Vidal, A., «Góngora, Buñuel, the Spanish Avant-garde and the Centenary of Goya Death», en *The Spanish Avant-garde*, ed. D. Harris, Manchester, Manchester University Press, 1995, pp. 110-122.
- Siles, J., *El barroco en la poesía española: concienciación lingüística y tensión histórica*, Madrid, Eunsá, 2006.
- Stoichita, V. I., A. Mafía y Coderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Madrid, Siruela, 2000.
- Swansey, B., *Barroco y vanguardia: de Quevedo a Valle Inclán*, Pamplona, Eunsá, 2008.
- Torre, G. de, *Literaturas europeas de vanguardia*, ed. J. L. Calvo Carilla, Pamplona, Urogoiti, 2002.
- Wohl, R., *The Generation of 1914*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.